



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# Ohjaajan henkilökohtaiset kokemukset sekä ohjaajan käsikirjoitusanalyysi ohjaustyön ennakosuunnittelussa

Ida-Maria Olva

Opinnäytetyö  
Kesäkuu 2016  
Elotv12  
Käsikirjoittaminen



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Käsikirjoittaminen

OLVA IDA-MARIA

Ohjaajan henkilökohtaiset kokemukset sekä ohjaajan käsikirjoitusanalyysi ohjaustyön ennakkosuunnittelussa

Opinnäytetyö 46 sivua, joista liitteitä 13 sivua  
Kesäkuu 2016

---

Tässä opinnäytetyössä käsitellään keinoja, joilla ohjaaja saa luotua henkilökohtaisen suhteen ohjattavaan käsikirjoitukseen, tämän prosessin merkitystä sekä käsikirjoitusanalyysia käytännön apuvälineenä omakohtaisuuden hyödyntämiseksi ohjaustyössä.

Opinnäytetyössä käytetään esimerkkeinä ohjaamiani elokuvia Orchard Road (2015) ja Pintaan (2016) sekä niiden käsikirjoituksia, jotka löytyvät opinnäytetyön liitteistä.

---

ohjaaminen, näyttelijänohjaaminen, käsikirjoitusanalyysi, fiktio, lyhytelokuva

## **ABSTRACT**

Tampere University of Applied Sciences  
Degree in Film and Television  
Screenwriting

OLVA IDA-MARIA

Director's Personal Experiences And Script Analysis as a Part of Director's Preparations

Bachelor's thesis 46 pages, appendices 13 pages

June 2016

---

This thesis is about the significance of the director's personal relationship with the screenplay and how it can be formed. It discusses script analysis and its role during the director's preparations before the film shoot.

As a part of this thesis two films directed by the author were used: Orchard Road (2015) and Afloat (2016), whose scripts are attached.

---

directing, script analysis, fiction, short film, directing actors

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	LYHYTELOKUVAT.....	6
2.1	Orchard Road.....	6
2.2	Pintaan.....	6
3	OHJAAJAN SUHDE KÄSIKIRJOITUKSEEN.....	7
3.1	Ohjaajan kokemukset elokuvanteon lähtökohtana.....	7
3.2	Ohjaajana elokuvassa Orchard Road.....	8
3.3	Käsikirjoittaja-ohjaajana elokuvassa Pintaan.....	10
4	OHJAAJAN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI.....	13
4.1	Käsikirjoitusanalyysi.....	13
4.2	Sisäinen ja ulkoinen tutkimustyö.....	15
4.3	Kirjoittajan ohjeet.....	16
4.4	Ensimmäinen lukukerta: ensivaikutelmat ja kysymykset.....	17
4.5	Käsikirjoituksesta löytyvät faktat.....	18
4.6	Taustatarina.....	21
4.7	Teema ja ydin.....	24
4.8	Harjoitukset ja kuvaukset.....	27
5	POHDINTA.....	31
	LÄHTEET.....	32
	LIITTEET.....	33
	Liite 1. Käsikirjoitus: Orchard Road.....	33
	Liite 2. Käsikirjoitus: Pintaan.....	40

## 1 JOHDANTO

Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski (1932-1986) kirjoittaa, että elokuvan tekeminen alkaa hetkestä, jolloin ihminen näkee sielunsa silmin tulevan elokuvan hahmon tai kokee sen tunteena elokuvan emotionaalisesta ilmapiiristä. Elokuvantekijästä syntyy ohjaaja vasta, kun hän näkee ideansa selkeästi ja kykenee työryhmänsä kanssa toteuttamaan sen. Vasta kun ohjaajan henkilökohtainen näkemys tulee elokuvassa esiin, hänestä tulee taiteilija. (Tarkovski 1989, 88.)

Ei yksin riitä, että ohjaaja kykenee omassa päässään kuvittelemaan käsikirjoituksen elokuvaksi. Hänen on kyettävä projisoimaan ajatuksensa työryhmälleen, suurelle joukolle ammattilaisia, jotka työskentelevät vielä keskenään erilaisin tavoin ja työvälinein. Todellinen haaste on myös oman tunteensa välittäminen selkeinä ohjeina näyttelijöille, jotka työllään hengittävät tekstin eloon.

Jotta ohjaaja kykenee kääntämään visionsa ymmärrettävälle kielelle, hänen on ensin tutkittava henkilökohtaista suhdettaan ohjattavaan käsikirjoitukseen. Tämän opinnäytetyön tavoite on tutkia tapoja, joiden avulla ohjaaja pääsee syvemmälle käsikirjoituksen maailmaan ja löytää omakohtaisen näkökulman elokuvaan. Tarkoituksena on käsikirjoitusanalyysiä apuna käyttäen avata edellä mainittuja seikkoja.

Esimerkkeinä käytän ohjaamiani lyhytelokuvia *Orchard Road* (2015) ja *Pintaan* (2016) sekä niiden käsikirjoituksia. Keskeisinä lähteinä toimivat Judith Westonin teos *Näyttelijän ohjaaminen* (1999) sekä Lenore DeKovenin *Changing direction* (2006). Valitsin Westonin käsikirjoitusanalyysistä työhöni ne osat, jotka olen kokenut soveltuvan parhaiten juuri lyhytelokuvan käsikirjoitusanalyysiin. Näitä valikoituja keinoja olen käyttänyt tehdessäni käsikirjoituksen *Orchard Road* käsikirjoitusanalyysiä, josta muodostuvaa työpäiväkirjaa käytän materiaalina työssäni. Weston keskittyy teoksessaan erityisesti näyttelijöiden ohjaamiseen, minkä vaikutus näkyy opinnäytetyössäni siten, että sen näkökulma ennakkosuunnitteluun on jokseenkin näyttelijälähtöinen. Tähän vaikuttaa toki myös pyrkimykseni kehittää ammattitaitoani juuri näyttelijänohjauksen osa-alueella.

Työni sisältö muodostuu ohjaajan henkilökohtaisen suhteen merkityksen kirkastamisesta jatkuen käsikirjoitusanalyysiin, joka tarjoaa keinoja sen syventämiseksi. Käytän työssäni esimerkkeinä omia kokemuksiani ohjaajana ja käsikirjoittajana.

## 2 LYHYTELOKUVAT

Käytän esimerkkeinä työssäni ohjaamiani lyhytelokuvia Orchard Road ja Pintaan sekä niiden käsikirjoituksia. Lukijan kannattaa tutustua käsikirjoituksiin, joka löytyvät liitteistä.

### 2.1 Orchard Road

Orchard Road (2015) on draamakomedia, jossa työtön isä Roy vie poikansa Alexin tämän syntymäpäivän kunniaksi omenavarkaisiin, koska hänellä ei ole varaan kalliiseen lahjaan. Alex haluaisi mieluummin Old Traffordin jalkapallostadionille.

Lyhytelokuvan käsikirjoituksen lähtökohta oli käsikirjoittaja Leevi Ikosen oma lapsuusmuisto. Toimin elokuvassa ohjaajana ja tein käsikirjoituksesta ensimmäistä kertaa syvällisemmän käsikirjoitusanalyysin, jonka vaiheita aion avata opinnäytetyössäni.

### 2.2 Pintaan

Pintaan (2016) on 10 minuutin draamaelokuva, jossa ikääntynyt pariskunta Liina ja Niilo lähtevät tavanomaiselle kalareissulleen. Pariskunnan arkea varjostaa tunteista puhumattomuus. Tavanomainen verkonlasku kuitenkin keskeytyy, kun pariskunta putoaa järveen. He alkavat syytellä toisiaan tapahtuneesta ja arkielämän hankaluuksista.

Pintaan on lyhytelokuva, jossa toimin käsikirjoittajana ja ohjaajana. Idean lähtökohtana toimi tositapahtuma. Käsikirjoitusprosessin loppupuolella etsin näyttelijät, joiden kanssa aloin harjoittelemaan jo ennen kuin dialogi oli muotoutunut kokonaan. Siirtymä käsikirjoittajasta ohjaajaksi oli siis jokseenkin liukuva.

### 3 OHJAAJAN SUHDE KÄSIKIRJOITUKSEEN

Näyttelijänohjaajien kouluttaja Judith Weston neuvoo, että otettuasi käsikirjoituksen ohjattavaksesi, sinun on käsiteltävä sitä jatkossa kuin hyvää käsikirjoitusta. Tämä tarkoittaa, että ohjaaja ei saa enää arvostella tekstiä, vaan hänen on alettava etsimään siihen yhteyttä. (Weston 1999, 200.)

#### 3.1 Ohjaajan kokemukset elokuvanteon lähtökohtana

Tarkovski kirjoittaa huomanneensa, että jos elokuvan emotio perustuu tekijän omaan muistiin ja henkilökohtaisiin kokemuksiin, sillä on mahdollisuus liikuttaa myös katsojaa. Hän myös kokee, että taiteilijalla ei ole oikeutta tarttua ideaan, joka erottaa toisistaan hänen ammattiminänsä ja muun elämänsä. (Tarkovski 1989, 220, 230.) Tuottaja ja elokuvaohjaaja Tom Kingdonin mukaan ohjaajien, kuten näyttelijöidenkin, on tehtävä emotionaalisia investointeja muuttaakseen käsikirjoituksen henkilöt eläviksi (Kingdon 2004, 61). Ohjaaja, tuottaja ja opettaja Lenore DeKoven uskoo, ettei kenenkään tulisi ohjata käsikirjoitusta, johon ei pysty samaistumaan tai jota ei pidä arvokkaana. Ohjaajan ei tulisi hänen mukaansa myöskään yrittää väkisin kääntää epämieluisaa käsikirjoitusta toisenlaiseksi, lähemmäksi omaa ideaansa. (DeKoven 2006, 48).

Ohjaajan on siis luotava henkilökohtainen suhde tekstiin, jotta hän pystyy herättämään käsikirjoituksen henkiin. Työkaluna toimii omakohtainen tunne, muisto tai kokemus, joka avaa hänelle käsikirjoituksen merkityksen. Kuten elokuvaohjaaja ja käsikirjoittaja Federico Fellinikin toteaa, elokuvia tehdessä on mahdotonta olla toimimatta omaelämäkerrallisesti (Sherman 1976, 285). Tuntuisi haaskaukselta jättää tämänkaltaisen voimavara ainoastaan alitajunnan tasolle. Ohjaajan tulisikin siis tietoisesti etsiä yhteyttä ohjattavaan käsikirjoitukseen.

Omaelämäkerrallisuus ei tietenkään tarkoita sitä, että ohjaajan olisi pitänyt konkreettisesti kokea elokuvan tapahtuma (Kingdon 2004, 62), tai että elokuvan tulisi kertoa ohjaajasta itsestään. Ohjaajan ajatus käsikirjoituksen ytimeistä tai merkityksestä ei tarvitse olla sama kuin alkuperäisen käsikirjoittajan. Westonia mukaillen, riittää kun ajatus on ohjaajalle tosi ja se kantaa koko käsikirjoituksen läpi. (Weston 1999, 202-203.)

Kingdon mainitsee hahmon ja itsensä vertailun hyvänä alkuna hahmon ymmärtämiseksi, koska itsensä tuntee läpikotaisin. Hänen mukaansa tulisi tutkailla hahmon ja itsensä yhteneväisiä kokemuksia ja luonteenpiirteitä. Yhtä tärkeää on myös etsiä eroavaisuuksia, jottei ohjaaja alkaisi pitää jonkun tietyn hahmon puolia enemmän kuin toisten. (Kingdon 2004, 62.) DeKoven käskee ohjaaja kysymään itseltään mihin hän tekstissä samaistuu, mikä herättää empatiaa, mikä saa hänet perääntymään. Muutaman ensilukemisen jälkeen ohjaajan tulisi myös miettiä, miten teksti puhuttelee häntä ja mitä yleisölle pystyisi kertomaan materiaalin avulla. (DeKoven 2006, 47.) Weston kehottaa pitämään roolihahmoja ihmisinä tilanteissa, välttämään tuomitsemista ja stereotypioita. (Weston 1999, 200-201.)

Myös näyttelijänohjaajan on ymmärrettävä, että käsikirjoituksen parenteesi tai dialogi eivät saa näyttelijää toimimaan, vaan toiminta on seurausta hahmon sisäisestä maailmasta tekstin takaa (Weston 1999, 85). Yhteys tähän maailmaan on löydettävä elokuvan yleisen teeman lisäksi jokaisen henkilöhahmon kanssa erikseen. Konkreettisemmaksi yhteyden löytäminen muuttuu käsikirjoitusanalyysin aikana. Jos kuitenkin ei ole mahdollista tehdä kattavaa analyysia, kannattaa kuitenkin keskittyä edes jonkin verran henkilökohtaisen suhteen luomiseen. Kuten voi huomata, siihen ei ole tarkkoja ohjeita – paras ohjenuora lienee tuomitsemisen ja ennakkoluulojen välttäminen.

### **3.2 Ohjaajana elokuvassa Orchard Road**

DeKoven kirjoittaa, että ohjaustyön lähtökohtana tulisi olla dialogi elokuvan käsikirjoittajan kanssa. Ei kuitenkaan niin, että kirjoittaja tekisi ohjaajan työn tämän puolesta ja avaisi käsikirjoituksen hahmoja tai merkityksiä, vaan niin, että ohjaajalla olisi jo ennen keskustelua henkilökohtainen ote tekstiin. Hänen nähdäkseen ohjaajan vastuulla on myöskin kirjoittajan keskeisen ajatuksen tuominen mukaan lopulliseen teokseen, tai keskustella tämän kanssa mahdollisesta poikkeavasta lähestymistavasta tekstiin. Mielienkiintoista on myös se, että hän kehottaa tutustumaan myös kuolleiden kirjoittajien elämään, joiden tekstejä aikoo ohjata. Tähän hän neuvoo ottamaan avuksi kirjoittajan aiemmat teokset, elämäkerrat ja niin edelleen. (DeKoven 2006, 49.) Ohjaajan on kuitenkin muistettava, että hän toimii käsikirjoituksen lopullisena sovittajana.

Toisin kuin Pintaan -elokuvassa, elokuvassa Orchard Road toimin vain ohjaajana, käsikirjoittajana toimi Leevi Ikonen. Olin hyvin tietoinen hänen lähtökohdistaan käsikirjoi-



tuksen maailmaan: kuinka hänen isänsä vei häntä pienenä omenavarkaisiin, kuinka isän työttömyys oli hänen elämässään (vaikkei välttämättä tietoisesti) läsnä ja kuinka käsikirjoituksen taustamateriaalina toimi hänen isänsä kirjoittama, työttömyydestä kertova Vihan hedelmät -artikkeli. Käsikirjoittajalla ja minulla oli hämmentävän samankaltaisia kokemuksia aihepiiristä, mutta silti pyrin luomaan oman suhteeni käsikirjoitukseen ikään kuin nollasta. Varmasti tämä samankaltaisuutemme aiheen tiimoilta kuitenkin vahvasti näkökulmaani käsikirjoitukseen.

Kun sain käsikirjoituksen luettavakseni, löysin siitä tosiaankin paljon yhtymäkohtia omaan lapsuuteeni. Isäni eli sairaseläkkeellä, ja lukuisat yhteiset reissumme kohdistuivat usein ilmaisiin tapahtumiin tai luontokohteisiin. Kuitenkin kävimme mielenkiintoisissa paikoissa ja tapahtumissa varmaankin enemmän kuin keskivertoperheet yleensä. Tämänkaltaisen kokemuksen varaan oli helppoa lähteä rakentamaan elokuvan maailmaa, jossa toivoin Alexin oppivan, että läheisen läsnäolo, huomio ja yhdessä hupsuttelu on arvokkain mahdollinen lahja, kuten olen itse kokenut.

Vaikka näin samanlaista kokemusta ei olisikaan kokenut, näen hyvän samaistumispuoleen esimerkiksi Royn ponnistuksessa tehdä päivästä loistava kaikesta huolimatta, vaikka huoli raha-asioista ja työttömyydestä painaa mieltä. Monella saattaa olla kokemus siitä, kuinka huonona päivänä ei voi jäädä märehtimään, vaan on pakko keskittyä nykypäivään. Roylla on myös tavallaan kaikki pelissä: entä jos Alex ei viihdykään, entä jos kaiken muun lisäksi hänen syntymäpäivänsäkin menee mönkään? Kokisiko Roy jonkinlaisen romahduksen, jos hänen lapsensakin pettyisi häneen? Universaali samaistumispinta voi olla myös pyrkimys olla tartuttamatta omaa pahaa mieltään toiseen ihmiseen.

Lapset osaavat vaatia vanhemmiltaan mahdottomia. Kuitenkin luulen kaikilla olevan jonkinlainen muisto siitä, kuinka jossakin tilanteessa on parhaansa mukaan yrittänyt lohduttaa tai helpottaa vanhemman taakkaa vaientamalla oman harmistuksensa. Muistan isäni välillä hävenneen huonoa rahatilannettamme, ja yritin parhaani mukaan tehdä tilanteista hänelle helppoja vakuuttaen, että minua ei kiinnosta rahanmentävä huvitus lainkaan.

Erästä asiaa en ole tajunnut ottaa huomioon ohjaustyössäni lainkaan: en ole koskaan kysynyt näyttelijöiltäni, löytävätkö he käsikirjoituksesta yhtymäkohtia omaan elämäänsä. DeKoven ilmaisee näyttelijöiden olevan kuin instrumentteja, joita kaikkia soitetaan

eri tavalla. Saadakseen näyttelijästä halutun lopputuloksen on hänet tunnettava ja tiedettävä mistä koskettimesta painaa. (DeKoven 2006, 18-19.) Näin ollen ohjaajalle voisi olla hyödyksi tietää asioita myös näyttelijän henkilökohtaisesta elämästä, sillä näyttelijä käyttää lähteenään omia kokemuksiaan ja tunnemaailmaansa. Orchard Road -elokuvan kohdalla ”kävi tuuri”, kun näyttelijöiden – todellisuudessaakin isän ja pojan – elämä on myöhemmin paljastunut olevan jossakin määrin käsikirjoituksen tilanteen kaltainen. Kunnollinen tutustuminen olisi voinut luoda suurempaa yhteisymmärrystä elokuvan teemoista ja syventää työskentelyprosessia. Kommunikointi helpottuu, kun tietää mitä toinen tietää ja etenkin tuntee aiheeseen liittyen.

### 3.3 Käsikirjoittaja-ohjaajana elokuvassa Pintaan

Pintaan -elokuvassa suhteeni käsikirjoitukseen oli erilainen kuin tarttuessani Orchard Road -elokuvaan, sillä toimin käsikirjoittaja-ohjaajana. Weston painottaa, että ohjaus on käsikirjoituksen sovitus, joka ohjaajan on tehtävä, vaikka olisi itse kirjoittanut käsikirjoituksen. Ohjaajan täytyy suhtautua käsikirjoitukseen kuin sen olisi kirjoittanut joku muu. (Weston 1999, 202.)

Käsikirjoituksen idea lähti vaivaamaan jääneestä tositapahtumasta. Mummini kertoi minulle, kuinka eräs vanha pariskunta oli tipahtanut veneestä myöhäissyksyn hyiseen järveen. Heillä oli pelastusliivit yllä, ja lopulta heidät löydettiin kellumasta paleltuneina, pelastusliivien kannattelemana. Mummini pohti: ”jotakinhan he ovat varmasti ehtineet jutella”. Aloin mielessäni pohtimaan, kuinka tilanne on voinut edetä. Minulla ei ollut tietoa todellisista henkilöistä, enkä halunnut etsiäkään, vaan yrittää ponnistella aivoni luomaan uskottavan dialogin veden varaan.

Kun käsikirjoitus oli lopulta valmis, koin tarpeelliseksi Westonin ohjeen tarttua käsikirjoitukseen kuin lukisin sen ensimmäistä kertaa (Weston 1999, 200). Viittasin aiemmin myös hänen kehotukseensa käsitellä ohjattavaa käsikirjoitusta kuin se olisi hyvä käsikirjoitus. Nämä kaksi linkittyvät mielestäni yhteen tässä taitekohdassa, jossa siirrytään käsikirjoittajasta ohjaajaksi: käsikirjoitus on nyt sellainen kuin se on. Itsekritiikki, kyseenalaistaminen, tuomitseminen ja parantelu on nyt jätettävä sivuun, ja käsikirjoitusta on kohdeltava valmiina ja hyvänä sellaisena. Tämä tuntui erityisen tärkeältä, kun on itse toiminut kirjoittajana, jolloin voi olla suuri halu muokata tekstiä loputtomiin.

Tämä ei tietenkään poissulje muutoksia, joita voi ilmetä esimerkiksi siinä vaiheessa, jos harjoituksissa huomaa epäloogisuuden tai liian kirjallisen idean, eli toiminnan jota ei ole mahdollista kuvata elokuvallisin keinoin. Jokin seikka voi myös tuntua epäluonnolliselta, kun sen näkee näyteltynä. Ohjaajan tulee kuitenkin huomata ero oman kriittisyyden ja käsikirjoituksen todellisten ongelmien välillä. Kuten sanottua, käsikirjoitusta ei kannata ottaa työstettäväkseen, jos sen aikoo muokata täysin uuteen uskoon, itselleen miellyttävämmäksi (DeKoven 2006, 48).

Pintaan -elokuvan tapauksessa kuitenkin jätin alun 'ensilukumaisen' pohdinnan pois, vaikka Orchard Road -elokuvassa se oli ennakkosuunnitteluni keskiössä. En pystynyt siihen heti käsikirjoittamisen loputtua, sillä minulla oli kirjoittajana niin voimakas kuva siitä, mistä elokuva kertoi. Ehkä vaihtoehtojen etsiminen käsikirjoituksen subtekstiksi olisi voinut olla hedelmällistä. Toisaalta aloitin jo näyttelijöiden kanssa harjoittelemista samalla kun hioin dialogia, joten käsikirjoituksen lopullista valmistumista merkkasi hetki, jolloin dialogi lokahti näyttelijöiden suuhun sopivaksi.

Samaistuin voimakkaasti Liinaan ja Niiloon, sillä kirjoitin heihin molempiin paljon itseäni ja lähipiiriäni. Keskeisenä ajatuksena minulla oli kokemus omasta puhumattomuudestani, vaikeudesta ilmaista tunteita ja siitä voimattomuuden tunteesta, kun ei osaa selittää itseään, ja tyytyy olemaan mieluummin hiljaa. Näin pienetkin harmittavat asiat saavat aikaan lumipalloefektin. Tämän tunsin olevan sekä Niilon että Liinan ongelma: vaikka asiat eivät olleet loppujen lopuksi suuria, niistä muodostuu kynnyskysymys, joka hitaasti katkeroittaa. Lopulta se taas purkautuu ilkeytenä, vaikka haluaisi vain toisen ymmärrystä. Tarvitaan rohkeutta, jotta kissan saa nostettua pöydälle – elokuvassa sen herättäjänä toimii veden varaan joutuminen.

Yritin käyttää tässä elokuvassa käsikirjoitusanalyysia enemmän apuvälineenä tulkkamaan omia tuntemuksiani näyttelijöille, kun taas Orchard Road -elokuvan tapauksessa kyseessä oli enemmän käsikirjoituksen maailman tekeminen itselleni todeksi. Tähän luonnollisesti vaikutti myös se, että olin käsikirjoitusprosessin lopussa jo tekemisissä näyttelijöideni kanssa, olimme jo tutustuneet ja olin jotenkuten jäljillä siitä, millä tavoilla minun olisi tulkettava tekstiäni heille. Orchard Road -elokuvaa tehdessä taas en ollut tavannut näyttelijöitä ennen kuvauksia, en tuntenut heidän historiaansa eikä välillemme ollut syntynyt vielä keskinäistä luottamusta, joten keskityin olemaan itse täysin varma ja

tietoinen siitä, mistä elokuva kertoo ja miksi hahmot toimivat niin kuin toimivat. Tähän suurena apuna toimi käsikirjoitusanalyysi.

Pintaan -elokuvaa tehdessä olin kuitenkin enemmän tietoinen näyttelijöideni Harri Rantasen ja Laila Räikän taustoista ja elämästä, sillä istuskelimme ennen varsinaisten harjoitusjakson alkua usein kahvilla, ja suuri osa sekä kahvittelu- että myöhemmin harjoitteluajasta kului heidän muistojensa verevöittämiseen. He olivat nimittäin näytelleet yhdessä nuoruudessaan ja olleet hyvinkin läheisiä. Tämä oli elokuvan kannalta täydellistä, pitihän heidän esittää vuosikymmeniä yhdessä olleita ihmisiä. Näin keskinäisen luottamussuhteen luomiseen ei kulunut juurikaan aikaa, vaan muisteluihinkin käytetty aika vahvisti heidän ja samalla elokuvan hahmojen keskinäistä sidettä. Samalla sain kurkistaa teatterimaailman kummallisuuksiin ja mielenkiintoisuuksiin, kertomusten valottaessa minkälaisessa ympäristössä ja ilmapiirissä he olivat aiemmin työskennelleet.

## 4 OHJAAJAN KÄSIKIRJOITUSANALYYSI

Käsitteilyanalyysin avulla ohjaaja selvittää käsitteilyä itselleen, jotta hän pystyy muuntamaan visionsa sanoiksi, joita näyttelijät ja työryhmä ymmärtävät – ohjaajan on ensin tiedettävä itse, mistä on kysymys. Analyysin tarkoituksena on sytyttää ohjaajan mielikuvitus ja tutkia käsitteilyä mahdollisuuksia. Käsitteilyanalyysi tarjoaa työvälineitä, joilla on mahdollista päästä syvemmälle käsitteilyä maailmaan. (Weston 1999, 199.) Seuraavissa luvuissa tarkastelen, mikä on huolellisen ennakkovalmistelun tarkoitus, mistä käsitteilyanalyysi koostuu ja esitän työpäiväkirjastani esimerkkejä siitä, kuinka olen itse soveltanut sitä käyttöön.

### 4.1 Käsitteilyanalyysi

Monet ohjaamiseen perehtyvät oppaat aloittavat käsitteilyä mekaanisesta purkamisesta protagonisteihin ja antagonisteihin, toimintoihin, tilanteisiin, biitteihin, näytöksiin ja niin edelleen jatkaen sitten kohtausten kattamiseen ja kompositioihin. Käsitteilyä hahmojen ja maailman käsittely hoidetaan usein nopeasti ja pintapuolisesti, vaikka juuri tässä kohdassa ohjaajan tulisi tehdä kattava pohjatyö.

Käsitteilyanalyysin avulla ohjaaja pureutuu siihen mitä ei sanota, siihen miksi sanotaan tai jätetään sanomatta, tehdään tai jätetään tekemättä. Ohjaaja menee rivien väliin, kysyy kysymyksiä, etsii vastauksia ja keksii niitä sitten lisää, jotta hän voi syventää suhdettaan käsitteilyyn ja synnyttää näkemyksen. Täten hän kykenee pukemaan näkemyksensä muotoon, jonka hän voi välittää eteenpäin ohjeina näyttelijöille. Tähän mielestäni tähtää huolellinen analyysi. On tärkeää ymmärtää, että ohjaajan käsitteilyanalyysi ei tarkoita analyysia, joka on tarkoitettu itse käsitteilytyöhön tai uuden käsitteilyä luomiseen. Ei ole olemassa myöskään yhtä tapaa tehdä ohjaajan valmistautumista tarkoittavaa käsitteilyanalyysia. (Weston 1999, 199-201.)

Itse olen valmistautunut ohjaustöihini soveltaen ensisijaisesti Judith Westonin ohjeita. Westonin analyysi alkaa hyvin konkreettisesta toiminnasta (kirjoittajan ohjeiden karsiminen), jatkuu käsitteilyä ja hahmojen tutkimukseen (mielikuvien ja faktojen kirjaamiseen, kysymysten kysymiseen) ja syvenee lopulta tarinan ja hahmojen ytimen etsimiseen. Viimeistä ja tärkeää vaihetta tukee täten sitä ennen tehty työ. (Weston 1999, 199-270.) Westonin analyysi keskittyy erityisesti ohjaajan ja näyttelijöiden yhteistyön ja

kommunikaation rakentamiseen ja se muistuttaa muodoltaan enemmänkin roolianalyysiä kuin ohjaussuunnitelmaa. Tämä käsikirjoitusanalyysi on tarkoitettu vain ohjaajalle, eikä sen tuloksia ole tarkoitus jakaa muille. Tarkoitus on tehdä käsikirjoituksen maailmasta looginen ohjaajalle itselleen, eikä esimerkiksi ohjaustyöhön keksityn taustatarinan tarvitse avautua katsojalle.

Vertailukohtana tähän tapaan tehdä on Leonore DeKovenin tekniikka, joka lähtee suoraan ytimestä. Hänellä on joitakin Westonin kanssa samankaltaisia tapoja synnyttää ydinlause (throughline), joka kuvaa yhdellä lauseella elokuvan tarinan ja hahmojen suuntaa tai sisäistä tarvetta, mutta käsikirjoitusanalyysin alkupiste on ydin. Westonin toimintatavalla tarinan ja hahmojen ydinten ymmärrys taas tulee sokerina pohjalle, ikään kuin luonnostaan kaiken ennakkotyön pohjalta tutustumalla tarinaan ja hahmoihin. DeKoven puolestaan kehottaa lukemaan käsikirjoituksen vähintään kolmesti, toisella kerralla kirjoittamaan sanoja käsikirjoituksen marginaaleihin ja lopulta rakentamaan ydinlauseen näistä sanoista tai niiden näyttämstä suunnasta. Hän lähtee avaamaan hahmoja suoraan ytimestä, kun taas Weston tähtää hahmojen kautta ytimeen. Näin ollen he toimivat toisiinsa nähden päinvastoin, vaikka hakevat samaa tulosta. (Weston 1999, 199-207; Dekoven 2006, 47-73.)

Vastakohtaista käsikirjoitusanalyysille ja käsikirjoitukseen tutustumiselle olisi mielestäni toiminta, jota Kingdon kuvaa kirjassaan *Total Directing*. Hän kehottaa, jos mahdollista, ottamaan käsikirjoittajan mukaan ensimmäisiin elokuvan läpilukuihin ja näyttelijänharjoituksiin. Näin käsikirjoittaja voi kuunnella dialogia ja tehdä luovia parannuksia tekstiin, ja mikäli näyttelijöillä on tekstistä kysyttävää, he voivat kysyä sitä suoraan itse kirjoittajalta. (Kingdon 2004, 14.) Westonin ja DeKovenin ohjeisiin verraten tämä näyttää mielestäni eräänlaiselta pakenemiselta ohjaajan ennakkotyöstä ja vastuusta – helpoona uloskäyntinä. Jos vaikkapa repliikki kuulostaa ensilukemisella ”vääränlaiselta” ja se välittömästi korjataan, ei ohjaaja saa edes mahdollisuutta käyttää luovuuttaan ja tehdä työtään etsimällä todellisuutta repliikin tai toiminnan takaa. Näin ohjaajasta ei tule myöskään sovittajaa tai elokuvan maailman asiantuntijaa heti alkuunsa, mikä olisi tärkeää jo ensimmäisen näyttelijöiden tapaamisen yhteydessä.

Olen kokenut itselleni paremmaksi tavaksi lähteä ensin pienin askelin kohti suuria kysymyksiä, joten olen toiminut lähinnä Westonin ohjeita mukaillen. Avaan käsikirjoitus-

analyysin ideaa ottamalla esimerkiksi tekemäni analyysin käsikirjoituksesta Orchard Road.

Yhtenä syynä käsikirjoitusanalyysin tekemiseen oli se, etten itse toiminut elokuvan käsikirjoittajana ja koin tärkeäksi tehdä ajatustyötä päästäkseni syvemmälle elokuvan maailmaan, vaikka koinkin aiheen itsessään heti alusta asti läheiseksi. Tapasin myös elokuvan näyttelijät vasta matkalla kuvauspaikalle, joten kuvauksia ei edeltänyt minikäänlaista harjoittelujaksoa näyttelijöiden kanssa. Tämä korosti käsikirjoitusanalyysin tärkeyttä. Itse kuvauksissa ohjasin käyttäen apunani improvisaatiota sekä hyvin yksinkertaisia toiminnallisia ohjeita.

Purin käsikirjoituksen Westonin kirjassa olevien ohjeiden mukaisesti. Kirjassa on neljä laajaa taulukkoa, jotka ovat tarkoitettu pitkien käsikirjoitusten purkuun. En muun muassa käsikirjoituksen niukan dialogin vuoksi kokenut kovin hedelmällisenä käydä yksityiskohdittain lävitse kaikkia kohtia, vaan valitsin niistä mielestäni lyhytelokuvalle soveltuvat osiot, joista arvelin olevan hyötyä ohjaustyölle. Avaan tässä näitä osioita, joihin rinnastan myös omakohtaiset kokemukseni.

## **4.2 Sisäinen ja ulkoinen tutkimus**

Weston jakaa kirjassaan käsikirjoituksen tutkimisen, analysoinnin, ulkoiseen ja sisäiseen tutkimustyöhön. Ulkoinen tutkimustyö kohdistuu käsikirjoituksesta löytyviin sanoihin tai ideoihin, joiden merkitystä ohjaaja ei ymmärrä. (Weston 1999, 235.) Käsikirjoituksessa Orchard Road mysteerinen asia voisi olla vaikkapa ensimmäinen repliikki, jossa Roy kertoo vessan ilmastointilaitteen olevan rikki ja että valot sytyttäessä se pitää kovaa meteliä. Tämä ei välttämättä aukea suomalaiselle, joiden vessoista ei yleensä löydy tuuletinta – Pohjois-Irlannissa vessojen valot sytyttäessä yleensä käynnistyy myös vessan huriseva tuuletin. Pintaan -elokuvan käsikirjoituksessa vastaava voisi olla kalastukseen liittyvät sanat, kuten puikkari.

Jos käsikirjoitus sijoittuu vieraaseen kulttuuriin, kuten Orchard Road, on myös hyvä ottaa se mukaan ulkoiseen tutkimukseen ja ottaa selvää paikan historiasta ja nykytilasta, etenkin kun kyseisessä käsikirjoituksessa on viittauksia paikan historiaan ja nykyiseen ilmapiiriin. Belfastissa, josta henkilöt ovat peräisin ja jonka lähikuntaan tapahtumat si-

joittuvat, on paljon yhteistä kotikaupunkini Tampereen kanssa, kuten työväenluokkaisuus, teollisuus ja sotainen historia.

Sisäisellä tutkimustyöllä Weston tarkoittaa tulevan valmistautumisen ja käsikirjoituksen heijastamista siihen, mitä tietää elämästä. Tarvitaan henkilökohtaista panosta, vaikka käsikirjoitus ei olisikaan omaelämäkerrallinen. Käsikirjoitusanalyysia tehdessä yhdistyvät nämä molemmat tutkimuksen alueet. (Weston 1999, 235-236.)

#### 4.3 Kirjoittajan ohjeet

Westonin ohje käsikirjoitusanalyysin aloittamiseen on riisua se kaikista turhista käsikirjoittajan ohjeista sekä kuvailuista. Tämänlaisia kohtia ovat ohjeet, jotka kuvailevat roolihenkilön sisäistä maailmaa, näyttelijöiden asemia ja toimintaa, määrittelevät roolihenkilön omia esineitä, antavat faktoja taustakertomuksesta, antavat mielikuvan, kuvailevat emotionaalista tapahtumaa – poislaskettuna sellaiset, jotka vaikuttavat juonen kulkuun. (Weston 1999, 203-207.)

Tämän tarkoitus ei ole muokata käsikirjoitusta mieluisaksi, vaan yksinkertaisesti puhdistaa se niin, että jäljelle jää yksinkertainen runko, jonka mahdollisuudet ovat vielä avoinna eivätkä esimerkiksi toiminnot parenteesein poissuljettuja. Näin ollen käsikirjoituksesta Orchard Road yliviivasin heti pois ilmaukset kuten 'looks visibly timid', 'lowers his voice' ja 'thinks for a second'. Ei siksi, etteivätkö ne olisi tuoneet lukijalle voimakkaammat mielikuvat käsikirjoittajan tarkoituksesta, vaan siksi, etteivät ne astuisi oman vision synnyttämisen tai näyttelijöiden ilmaisun tielle. Tällä Weston tarkoittaa, että näyttelijän lukiessa tämänkaltaista tekstiä, hänelle voi syntyä mielikuva vain yhdestä tavasta esittää kohta, ja se voi lukita pois näyttelijänohjauksellisia mahdollisuuksia. (Weston 1999, 203-204.)

Toisaalta näyttelijä Matti Pellonpää on kertonut saaneensa kiinni Uolevi Nikanderin hahmosta elokuvan *Varjoja paratiisissa* (1986) käsikirjoituksen kohdasta, jossa luki: 'hän ylittää kadun vinosti kuin lonkkavikainen koira' (Peter von Bagh 2006, 30). Tämä on mielestäni loistava esimerkki siitä, kuinka yksinkertaisella mielikuvalla voi sytyttää näyttelijän mielikuvituksen. Kaurismäki teki sen kuvaustilanteen sijasta käsikirjoituksessa. Sen lisäksi, että lause kuvaa arkisen toiminnan mielenkiintoisena, se kuvaa hahmon sisintä. Tällaisiin oivalluksiin analyysi mielestäni tähtää.



#### 4.4 Ensimmäinen lukukerta: ensivaikutelmat ja kysymykset

Westonin mukaan käsikirjoituksen suodattaa ensimmäisellä lukukerralla omien odotusten ja valmiiden suodattimien kautta. Näin ollen saattaa huomata, että kirjoituksessa on mahdollisuuksia, osaamatta vielä nimetä niitä. Tämän vuoksi käsikirjoitus viedään omien ensivaikutelmien läpi – ei katsota sitä, mitä käsikirjoituksella on tarjottavana, vaan sitä, mitä ohjaaja tietää ja tuntee. (Weston 1999, 201.)

Käsikirjoittajan ohjeiden karsimisen jälkeen Weston kehottaa tekemään muistiinpanoja ensivaikutelmista, joita lukiessa luonnollisesti syntyy. Näiden ei tarvitse olla hyvin jäsenneltyjä, mutta niitä on hyvä kirjata ylös, koska ne voivat osoittautua myöhemmin arvokkaiksi. Ensivaikutelmista on tarkoitus jatkaa eteenpäin, mutta kun ne ovat muistissa, niihin voi tarvittaessa myöhemmin palata. Tämä myös osaltaan helpottaa sitä, ettei lukitu ennakkokäsityksiin tekstistä. (Weston 1999, 202.)

Tässä ajatuksenvirtamaiset muistiinpanoni Orchard Road -käsikirjoituksen ensimmäisestä lukukerrasta.

*Maailma:*

*Köyhyys, kiusaantuminen, arki on toisille epätavallista, piiloutuminen, Royn ja Alexin suhde: Alex tietää perheen tilanteesta, on oppinut olemaan pienesti, ei odota suuria. Royn viha maailmaa kohtaan, joka pyörii vain rahan ympärillä, mutta kuitenkin haluaisi rahaa. Häpeä ystävän silmien alla. Onko Roylla ollut korkea kynnyks pyytää ystävää apuun? Onko köyhyys tullut äkillisesti, juuri? Onko Alex tottunut tilanteeseen nopeasti? Onko hän nopea sopeutumaan? Onko perheen tilanne ollut jo pitkään köyhä? Mikä on Alexin lempiasia/ harrastukset? Onko hän joutunut luopumaan jostakin?*

*Kauanko Roy on suunnitellut syntymäpäiviä? Koska hän tiesi, ettei pysty tarjoamaan/antamaan muuta lahjaa? Onko köyhyys vasta paljastunut ystävälle? Onko Alexilla vilkas mielikuvitus? Haluaako hän tehdä isälle mieliksi mutta lähtee sittenkin mukaan?*

*Vaivannuttaako Royta Georgen seurassa? Kauanko he ovat tunteneet? Onko työttömyyskassa Alexille tuttu paikka? Ovatko he käyneet siellä usein viime vuosina? Säälikö Amy Alexia, tuntuiko se Roysta pahalta?*

*Syntymäpäivä → mitä syntymäpäivänä tehdään? → ystävä pääsi Old Traffordille*

*Ovatko he juuri tulossa työttömyyskassalta?  
Mitä he ovat kuulleet siellä?*

Huomasin kirjaavani ensivaikutelmiani automaattisesti kysyvään muotoon. Tämä tuntui luonnolliselta työn alkuvaiheessa, jossa en ollut vielä tutustunut hahmoihin tai maailmaan kunnolla. Weston kehottaa tekemään kysymyksiä, jotta ohjaajan mieli pysyisi avoimena vaihtoehdoille (Weston 1999, 233).

Näen kysymysten esittämisen tärkeänä harjoituksena ohjaajalle myös itse kuvaustilannetta katsoen: on osattava löytää kiertoteitä ja oikoreittejä näyttelijän luo, jotta tämä saisi kiinni siitä, mitä ohjaaja häneltä haluaa. Jos on vaikkapa kehittänyt vain yhden mielikuvan tai verbin ilmaisua varten, mutta se ei osu näyttelijän kokemuksiin tai tajuntaan, on etsittävä vaihtoehto, jonka kautta ohjauksen saa perille. DeKoven kuvailee kirjassaan tilannetta, jossa näyttelijä luo häneen tyhjän tai hämmentyneen katseen hänen yrittäessä antaa ohjeita, jotka loisivat halutun toiminnan tai reaktion. Kun näin käy, hän soittaa tätä kyseistä instrumenttia väärin, ja hänen on löydettävä uusia sanoja tai ilmaisuja avukseen. (DeKoven 2006, 43.)

Toinen tärkeä syy kysymysten esittämiseen on mielestäni se, että kykenee ajattelemaan hahmoja luonnollisina henkilöinä, jotka eivät ole vain yhdeltä kannalta selitettävissä. Tämä liittyy juuri vaaralliseen tuomitsemiseen tai ennakoasenteeseen jumittumiseen: nämä ovat kohtia, joissa on erityisen hyvä esittää kysymyksiä.

#### **4.5 Käsikirjoituksesta löytyvät faktat**

Käsikirjoituksen rungon muodostavat faktat, jotka jäävät jäljelle, vaikka kaikki kirjoittajan tarjoama taustamateriaali ja ohjeet poistettaisiin. Faktat perustuvat käsikirjoituksen

konkreettisiin tapahtumiin, eikä niissä voi olla väärässä, sillä faktojen etsiminen ja löytäminen eivät perustu olettamuksiin, vaan ne tulee perustella. Niistä muodostuvat raamit, jotka ovat ikään kuin fysiikan lait, joiden puitteissa näyttelijä voi toimia ja häntä voi ohjata. (Weston 1999, 226-232.) Ne toimivat apuna myös ohjaajan mielikuvitukselle.

Faktoja etsiessä on muistettava, että roolihenkilöt eivät aina puhu totta. Välillä he valehtelevat, mutta usein vain eivät tiedä mikä on totta. Ihmisellä on huono muisti ja tunteita on vaikea ilmaista niiden todellisessa muodossa. Ihmisillä on myös tapana uskotella itselleen virheellisiä asioita. (Weston 1999, 229.)

Tässä esimerkkinä käsikirjoituksesta Orchard Road kirjaamiani faktoja:

*Alexin perhe on köyhä, ainakin joku perheenjäsen on käynyt työttömyystoimistossa (Alex kertoo Amysta, työttömyyskassan työntekijästä, Roylla ei ole rahaa lompakossaan tai taskussaan), Alexilla on syntymäpäivä (se mainitaan useaan otteeseen), kyyditys on ennalta sovittu (George on vastassa, kun he palaavat).*

Suuri osa kirjaamistani faktoista eivät selvästikään olleet faktoja, vaan löyhiä oletuksia:

*Roy tuntee häpeää köyhyydestä (Roy ei kommentoi työttömyyskassakommenttia, avun vastaanotto vaikeaa, ei vastaa Georgelle tämän tarjottua kyydin), Roy on tuntenut Georgen kauan ('this one's on me, mate', kertoo ilmastointilaitteesta), George tuntee Alexin, on Alexille tuttu aikuinen (Alex juoksee lopussa tämän luokse, tuntee tämän nimeltä), Alex on saanut sakset työttömyyskassan työntekijältä lahjaksi ('Who's Amy?'), George ja Roy ovat ystäviä (Roy tietää ennalta Georgen suunnitelmista 'it's gonna get sticky out there').*

Nämä ovat liian hataria ollakseen faktoja. Royn häpeä kuuluisi hahmon sisäisen maailman vaihtoehtoihin, mikään ei varsinaisesti kerro Georgen ja Royn olevan pitkäaikaisia ystäviä, nimeltä tunteminen ei kerro tuttuudesta, Alex on voinut varastaa sakset Amylta tai joku muu on voinut tuoda ne hänelle ilman, että Alex olisi tavannut Amya henkilö-

kohtaisesti. Nämä ovat enemmänkin ideoita valinnoiksi. Käsikirjoitusanalyysin faktojen ja kysymysten keräämisen yksi tarkoitus on synnyttää massaa, josta ohjaaja voi tehdä valintoja (Weston 1999, 233). Tulee kuitenkin erottaa toisistaan fakta ja vaihtoehto valinnaksi.

Mikäli käsikirjoituksessa tulee esiin repliikkejä, joita ei ymmärrä, Weston neuvoo ottamaan avuksi 'kolmen mahdollisen' tekniikan. Tässä hän kehottaa esittämään kolme mahdollista vaihtoehtoa repliikin tueksi. (Weston 1999, 223-225.) Dialogin lisäksi tämä tekniikka soveltuisi avuksi etsimään vaihtoehtoja olettamuksilleni, joita pidin alun perin faktoina.

Orchard Road -käsikirjoituksessa oli perin vähän dialogia, enkä kokenut yhdenkään repliikin olevan erityisen mysteerinen, mutta etsin silti vaihtoehtoisia valintoja niistä joillekin, jotta en jumiutuisi tietynlaiseen käsitykseen. Itse asiassa valmiissa elokuvassa pieni repliikki 'yeah the little things, aye' tuli ja jäi heti mieleeni kyseenalaistamattoman hyväntuulisena, kun taas myöhemmin kävi ilmi, että käsikirjoittajan mielessä sen ilmaisu taas oli ollut päinvastainen, jopa hieman katkera. Tämänkaltainen lähestyminen ei tullut minulle mieleenkään elokuvaa tehdessäni, joten pientenkin repliikkien pohtimisella on mahdollista saada uusia ulottuvuuksia näkyviin.

#### ROY

*The air con's proper bolloxed. It  
uses the same switch as the lights.  
So you have the choice of listening  
to it banging like a jackhammer or  
pissin' in the dark.*

*Miksi Roy mainitsee ilmastointilaitteen? Puhuakseen lämpimikseen? Onko tämä jokapäiväistä keskustelua Georgen kanssa? Onko George ollut samassa tilanteessa kun Roy? Yrittääkö Roy saada Georgen avuksi korjamaan ilmastointilaitetta, muttei uskalla kysyä suoraan? Yrittääkö Roy saada sympatiaa?*

ALEX

*My mate Ricky got to see Old  
Trafford on his birthday!*

*Missä Old Trafford sijaitsee? Onko se kallis paikka? Onko Alex kateellinen Rickylle? Haluaisiko hän itsekkin Old Traffordille? Tuleeko juttu vain mieleen hänelle sanasta 'syntymäpäivä', ilman taka-ajatuksia? Haluaako hän ilmaista lahjatoiveensa? Haluaako hän tällä kommentilla satuttaa isänsä tunteita? Yrittääkö hän vihjata, että hänet voisi viedä sinne?*

ALEX

*She's the lady from the dole.*

*Amy on antanut lahjan, hän on työttömyyskassan työntekijä. Ovatko he juuri käyneet tapaamassa häntä? Miksi/miten Amy tiesi Alexin syntymäpäivästä? Haluaako Alex tehdä isänsä kiusaantuneeksi Georgen seurassa? Onko työttömyyskassa tuttu paikka Alexille?*

Osa repliikeistä esitetyistä kysymyksistä liittyy jo taustatarinan luomisen kanssa.

#### 4.6 Taustatarina

Käsikirjoitukseen liittyy aina kirjoittajan luoma taustatarina. Ohjaajan käsikirjoitusanalyyseissä kuitenkin luodaan taustatarinaa eri tavalla, ohjaustyötä varten. Tällainen taustatarina antaa ohjaajan ja näyttelijöiden käyttöön kuviteltuja faktoja, joita ei tule sekoittaa käsikirjoituksesta kerättyihin faktoihin. Ainoastaan silloin, kun taustatarinalliset faktat herättävät näyttelijöiden mielikuvitusta ja synnyttävät uskoa käsikirjoituksen maailmaan, ne ovat toimivia apuvälineitä. (Weston 1999, 241.) Näin taustatarina on erittäin joustava työkalu, jota voi muuttaa tarvittaessa ja jota voi aina luoda lisää.

Kingdon muistuttaa, että kuten todellisessakin elämässä, hahmojen päätökset menneisyydessä määrittävät heidän käyttäytymistään nykyhetkessä. Hän kehottaa kuvittelemaan tilanteita, jotka ovat johtaneet elokuvan tapahtumiin. (Kingdon 2004, 61.)

Weston mainitsee kysymysten kysymisen jälleen keinona, joka auttaa virittymään taustatarinan kuvittelemiseen. Kun käsitellään hahmojen omia muistoja, kannattaa muistaa, että niitä värittää henkilön toiveet ja mielikuvitus. Ne ovat kuitenkin yhtä lailla käyttökelpoisia taustatarinoita, joskus jopa syvempiäkin kuin objektiiviset tarinat. (Weston 1999, 241-244).

Elokuvan ja hahmojen yleisen taustatarinan lisäksi Weston kehottaa miettimään, mitä tapahtui juuri ennen kohtausta, jos kyseisen ja edellisen kohtauksen välillä on aikahypy (Weston 1999, 244). Mielestäni tämä on mielikuvitusta ja luovuutta herättävä työkalu kuvauksiin, jos pidempää taustatarinaa ei ehdi kehittelemään – sitä voi muovata mielensä mukaan, kunnes saa oikean tunteen esille.

Elokuvaohjaaja Ken Loach kertoo käyvänsä kirjoittajan kanssa esituotannon ja castingin aikana käsikirjoituksen tarkasti läpi joka näkökulmasta. He pohtivat, mikä on käsikirjoituksen tarina, onko se kertomisen arvoinen ja onko sen kerronnan takana jotakin. Hän ei anna näyttelijöilleen elokuvan käsikirjoitusta, jotta he eivät tietäisi mitä heidän hahmoilleen tulee tapahtumaan, mutta hän antaa heidän tietää hahmoista kaiken muun, heidän historiansa ja aiemmat tilanteensa. Hän myöskin improvisoi näyttelijöiden kanssa kohtauksia, jotka ovat merkittäviä tapahtumia ennen elokuvan alkua, jotta heille jäisi menneisyydestä jonkinlainen emotionaalinen muistikuva, johon he voivat elokuvan edetessä palata. (Goodridge 2002, 114.)

Loach kertoo myös, että kuvatessaan elokuvaansa *Ladybird Ladybird* (1994) hän ei paljastanut pääosan esittäjälle Crissy Rockille, mistä elokuva todella kertoo, eikä tapansa mukaan antanut hänelle käsikirjoitusta. Loach kertoi Rockille päähenkilön elokuvan aikaa edeltäneestä rankasta elämästä, ja siitä kuinka elokuvan aikana hänen elämänsä muuttuisi paremmaksi. Kun kohtaus kohtaukselta päähenkilön elämä kävikin raskaammaksi, Loach sai päänäyttelijänsä järkytyksestä haluamansa reaktion. (Goodridge 2002, 112.) Tässä tapauksessa hän siis käytti työkalunaan hivenen myös valheellista taustatarinaa.

Elokuvaohjaaja Mike Leigh kertoo puolestaan pyytävänsä näyttelijöiltään laajan listan heidän elämänsä aikana tuntemistaan tai tapaamistaan henkilöistä, ja käyvänsä näyttelijöiden kanssa yksityiskohtaisen keskustelun näistä henkilöistä. Tämän jälkeen Leigh valitsee listan henkilöistä yhden tai useamman lähtökohdaksi näyttelijän esittämälle

henkilölle. (Goodridge 2002, 49.) Tämä on yksi tapa käyttää olemassa olevan henkilön ominaisuuksia ja taustatarinaa, tavallaan muodostaa sisäinen logiikka elokuvan hahmolle, joka on näyttelijälle helposti ymmärrettävissä. Tämä myös valjastaa näyttelijän omia henkilökohtaisia kokemuksia elokuvan välineeksi.

Käytin itsekin hieman tämän kaltaista tekniikkaa syventyessäni elokuvan Pintaan käsikirjoitukseen. Kuvittelin Liinan ja Niilon elämän pohjaksi oman mummini ja ukkini arkielämää ja kalareissuja. Ukkini kuoli kun olin hyvin pieni, joten minulla on hänestä vain muiden ihmisten kertomuksista muodostunut, leppoisan ja lempeän, hieman hiljaisen ihmisen kuva. Ukkini oli kuulemani mukaan kova tekemään töitä ja piti kovasti luonnosta, joten ajattelin kalastuksen olleen hänelle rentouttavaa, ei niinkään hyötymiehistä toimintaa. Mummini, jonka tunnen hyvin, on puolestaan erittäin käytännöllinen ihminen, jonka mielestä ainakin nykyisin mökin kunnossapito ja aloillaan oleminen ei ole järkevää, vaan aina täytyisi olla jonkinlaista hyödyllistä tekemistä käsissä. Mummini osaa olla temperamenttinen, mutta ei erityisesti puhu tunteistaan.

Ajattelin, että tunnemaailman asiat olisivat olleet ukilleni luonnollisempia, mutta että hänellä olisi ollut vaikeuksia huomata, milloin toinen haluaisi puhua niistä. Tämänkaltaisista elementeistä aloin rakentamaan hahmojen taustatarinoita. Valmiista elokuvasta voi varmaankin saada käsityksen, että siinä kuvataan vain yhtä tavanomaista riitaa, vaikka oma valintani ja taustatarinani oli, että hiljaisuus olisi jatkunut jo pidemmän aikaa ja että tapahtuva dialogi heidän välillään olisi ainutkertaista. Tiedän tämän valinnan kulkeutuneen minulle käsikirjoitusvaiheesta asti, enkä älynnyt punnita sitä sen enempää – mutta eihän katsojan tarvitsekaan tietää, mitä ohjaaja on mielessään kuvitellut. Suurin havaittava tekijä mummini ja ukkini maailmasta valmiissa elokuvassa lienee Kuusamon murre, jota parhaani mukaan opetin näyttelijöilleni.

Orchard Road- käsikirjoitusta tutkiessani olisin voinut mennä vieläkin syvemmälle taustatarinan maailmaan; käytin taustatarinaa työkaluna jokseenkin pinnallisesti ja pääpiirteisesti, ilman sen elävämpiä yksityiskohtia. Ymmärrän nyt, että tämä olisi voinut rikastuttaa omaani ja näyttelijöiden mielikuvitusta. Tietenkin tekemilläni pääpiirteisillä valinnoilla oli vaikutusta, vaikka en kuvauksissa käyttänytkaan taustatarinaa hyväksi sen kummemmin. Kuvittelemani lähtöasetelma tuntuu näin myöhemmin ajatellen ehkä hieman liian sovinnaiselta. Jos olisin kuvitellut toisin, olisin voinut saada elokuvaan ehkä mielenkiintoisemmankin kulman tätä kautta.

Kuvittelin, että juuri ennen tarinan alkua ja Alexin syntymäpäivän juhlistamista isä ja poika olivat käyneet työttömyyskassalla. Royn lompakon tyhjyydestä päätellen reissu oli epäonnistunut. Kuvittelin, että tämä lisäisi Royn paineita tuottaa pojalleen mieluinen päivä. Pidemmän aikavälin taustatarinaksi kuvittelin, että perheen kotona riideltiin usein rahasta ja että siellä on ollut viimeaikoina kireä tunnelma. Ajattelin myös, että Royn ja Alexin suhdetta varjostaa Royn pitkään jatkunut työttömyys, joka tekee vanhemmasta ikävän ja arkisen hahmon, ja retki omenavarkaisiin on tarkoitettu muuttamaan tätä käsitystä.

Jos olisin kuitenkin valinnut, että taustatarinassa Royn työttömyys on jatkunut vasta pari kuukautta, Alex olisi tottunut aiemmin varakkaampiin syntymäpäiviin ja arkeen, ja että Roy olisi saanut työttömyyskassasta rahaa mukaansa ja voinut maksaa Georgelle kускаamisesta mutta päätti kitsastella, olisi alkuasetelma huomattavasti erilainen. Nämä molemmat vaihtoehdot taustatarinoista eivät kuitenkaan olisi olleet käsikirjoituksen vastaisia, vaan kyseessä olisi ohjauksellisen tulkinnan ja valinnan ero. Yritin luoda mahdollisuuksia erilaisiksi hahmojen taustatarinoiksi samalla etsien heidän elämänsä päämääriä, ydintä.

#### **4.7 Teema ja ydin**

Kuten aiemmin mainitsin, Westonin käsikirjoitusanalyysi ohjaa kohti kysymystä: mistä elokuva kertoo? Weston mainitsee tämän olevan käsikirjoitusanalyysin tärkein kysymys. Tämän voi hänen mukaansa ilmaista teemana, josta on tarkoitus päästä perille edeltävän analysoinnin avulla. (Weston 1999, 263.) Mutta mikä teema on, ja kuinka sen voi löytää?

On olemassa erilaisia käsityksiä siitä, miten teema määritellään. Pääosin mielipiteet jakautuvat kahteen koulukuntaan. Ensimmäistä esimerkkiä edustaa käsikirjoittaja ja käsikirjoitusopettaja David Howard, joka ajattelee, että elokuvan teemaa ei voi ilmaista siten, että siinä on nähtävillä väite, näkemys tai mielipide, kuten ”rakkaus voittaa kaiken.” Hänen mukaansa teema on jonkinlainen ihmiselämän ongelma, kuten kateus, kunnianhimo tai uskollisuus. (Howard 2006, 131)



Toista mielipidettä edustaa esimerkiksi käsikirjoittaja ja opettaja David Trottier, jonka mielestä teema voi sisältää moraalisen väittämän, kuten esimerkiksi ”kateus tuhoaa ihmisen sisältäpäin” (Trottier 2010, 70). Nämä eri tavat määritellä teema eivät kuitenkaan tarkoita, että elokuvantekijöillä olisi erilainen käsitys siitä, mitä elokuva pitää sisällään – jotkut pitävät väittämän sisältämää teemaa premissinä tai pääväittämänä, kun taas jotkut sulauttavat sen heti itse teemaan. Sekä Howardilla että Trottierilla on kuitenkin samanlainen käsitys siitä, että on vaarallista keskittyä liikaa elokuvan väittämään, jottei elokuvasta tule propagandaa tai liian saarnaavaa (Howard 2006, 131; Trottier 2010, 70).

Näiden kahden mielipiteen perusteella ajattelen, että teemaa voisi kuvata myös sanalla ”opetus”. Tätä voisi selventää vaikka tarkastelemalla satuja, kuten Kolme pientä porsasta. Tarinan opetus ja teema voisi vaikka olla, että pitkäjänteisyys ja kärsivällisyys palkitaan.

Teeman löytämiseksi Howard opastaa tutkimaan päähenkilön muutosta, elokuvan lopetusta sekä sitä, miltä elokuvantekijä haluaa katsojasta tuntuvan sen loputtua (Howard 2006, 131). Trottier puolestaan neuvoo, että teeman voisi ilmaista universaalina sanomana, johon kaikki voivat samaistua (Trottier 2010, 70). Vihjeitä teeman löytämiseksi antaa myös elokuva-aiheisen youtubekanavan ylläpitäjä, käsikirjoittaja ja ohjaaja Darian Britt. Hänen mielestään teemaa ei voi avata vain yhdellä sanalla, kuten ”ystävyyys” tai ”rakkaus”, joka kuvaa vain elokuvan aihetta, mutta mieltää että aihe voi kuitenkin auttaa teeman löytämisessä: teema voi olla idea, mielipide tai havainto käsiteltävästä aiheesta. Teeman löytämiseksi hän opastaa myöskin tutkimaan päähenkilön muutosta, esimerkiksi sitä, mitä hän oppii elokuvan aikana. Hän kehottaa myös tutkimaan elokuvan keskeistä konfliktia ja sen osapuolia sekä sitä, kumpi puoli voittaa ja miksi. (Britt 2015.)

Käsikirjoittaja ja elokuvaohjaaja Wes Anderson puolestaan kertoo, ettei ajattele elokuvan teemaa sitä tehdessään lainkaan, vaan antaa katsojien kertoa sen hänelle, kun elokuva on valmis. Tämä kuitenkin tarkoittaa, että elokuvan on oltava sisällöllisesti rikas, jotta se herättää katsojissa erilaisia, subjektiivisia kokemuksia elokuvan teemasta. (Boone [www.nofilmschool.com](http://www.nofilmschool.com), 28.7.2012)

Westonin mukaan jokaisella hahmolla on ydin, eli elämän läpi kestävä päämäärä tai tarve, joka on liitoksissa koko käsikirjoituksen teemaan tai teemoihin. Ydin saattaa vaihtua muutaman kerran elämässä. Henkilön ytimen muuttumiseen voivat vaikuttaa

suuret tapahtumat, joiksi Weston nimeää muun muassa sodan, äkillisen onnettomuuden, avioliiton, rakkaan ihmisen kuoleman ja synnytyksen. (Weston 1999, 265.)

Royn ydin on elokuvan Orchard Road tarinassa ehkä eniten keskiössä, sillä ystävä George ei merkittävästi liity heidän tilanteeseensa. Alexin, lapsen ydin voi olla vielä kehittymätön. Aion nyt käydä läpi Alexin ja Royn muutokset, konfliktit ja ytimet läpi, kurottaen kohti elokuvan teemaa.

Analyysini synnyttämän tulkinnan mukaan päähenkilön Alexin kaari kulkee reissua kohtaan kriittisestä ja isäänsä kohtaan miellyttämishaluisesta, joskin vastahakoisesta, mielentilasta kohti aitoa iloa ja jännitystä, joka syntyy vasta läsnäolon kautta. Merkittävää kaaressa on myös se, että hän palauttaa tiedostamattaan normaalin suhtautumisen isäänsä eikä mieti asioita, joita lapsen ei tulisi miettiä.

Hänen kohdallaan konflikti on siinä, onnistuuko hänen luopua liiasta varautuneisuudesta ja siirtyä leikin maailmaan. Konflikti on jo syntynyt taustatarinassa: Alex on joutunut seuraamaan perheen raha-asoiden setvimistä ja synkentyntä tunnelmaa kotona, joka usein tekee lapsesta vakavan ja pikkuvanhan. Konfliktin toisena osapuolena taistelee aito Alex, joka pitää koko reissua vähän nolona, mutta ei kehtaa ilmaista sitä, vaikka hänen elekielensä ja olemuksensa paljastaisikin asian.

Alex siis kasvaa käsikirjoituksen aikana takaisin lapseksi, joka hänen pitäisi ollakin, vaikka raha-asiat varjostavat hänen lapsuuttaan. Hän myös unohtaa ajatuksen reissun kummallisuudesta. Lapsen ydin ei välttämättä ole vielä kehittynyt, joten elokuvan ajassa hänen ytimensä voisi täten väittää olevan se, että ”hän yrittää olla isälleen mieliksi”. Kun hän lakkaa yrittämästä toteuttaa sitä, se toteutuu.

Royn kaari puolestaan kulkee työttömyyskassan pettymyksestä siihen, että hän onnistuu unohtamaan työttömyyden ja rahahuolet ja nauttimaan poikansa kanssa touhuamisesta, olemaan läsnä. Hän yrittää kaikkensa, että pojalla olisi hyvä syntymäpäivä, vaikka siihen ei olisikaan käyttää rahaa. Kun hän onnistuu, se on suurempi palkinto kuin mikään rahalla hankittu lahja. Royn ydintä pohtiessani päädyin tulokseen, että taloushuolien keskellä ytimeksi on kiteytynyt perhe. Hänen ytimensä keskiössä on eritoten Alex ja se, ettei tämä jäisi paitsi asioista vain rahan takia. Se voisi siis olla, että ”hän haluaa huolehtia perheestään”.

Tarinan teema voisi siis olla, että ”rahaa tärkeämpää on viettää aikaa perheensä kanssa ja olla aidosti läsnä” tai ”perhe voi voittaa vaikeudet toimimalla yhdessä”, mikäli katsoo, että teema voi olla väite.

#### 4.8 Harjoitukset ja kuvaukset

Kun käsikirjoitusanalyysi on tehty ja se on toivon mukaan muuttanut käsikirjoituksen maailman eläväksi erilaisten raamien, fysiikan lakien, vaihtoehtoisten valintojen ja niiden tuoman vapauden kautta, on siitä aika päästää irti. Jo käsikirjoitusanalyysia aloittaessaan on hyvä tiedostaa, että se tulee olemaan työväline ainoastaan ohjaajalle itselleen, ja että kaiken ennakkotyön voi joutua kuvaustilanteessa heittämään menemään – ja siihen on oltava myös valmis. Analyysi on ainoastaan varmistus siitä, että ohjaaja tuntee elokuvan tarinan, henkilöt ja maailman, että hänestä tulee käsikirjoituksen asiantuntija. Näin hän kykenee työskentelemään myös harjoituksissa ja kuvauksissa kokonaisvaltaisesti. (Weston 1999, 18, 269-170).

Pintaan -elokuvaa tehdessä jokseenkin pintapuolinen analyysini meni metsään, kun aloitin näyttelijöiden kanssa harjoittelemisen. Muutamien tavanomaisten lukuharjoitusten jälkeen menimme harjoittelemaan uima-altaaseen ja yllättäen vesielementti haastoikin tavalla, jota en ollut osannut kuvitella: näyttelijät unohtivat repliikkinsä täysin. Minun täytyikin siis tunnenyanssien synnyttämisen sijaan keskittyä keksimään erilaisia loogisia tapoja selittämään dialogin kulkua, luomaan ärsykeitä, jotka laukaisevat näyttelijässä vastarepliikin ja toiminnan. Tilanne häiritsi ja stressasi pitkän linjan teatterinäyttelijöitä, ja haastavin asia ohjauksessani olikin saada heidät rentoutumaan oudossa tilanteessa – ja muistamaan repliikkinsä kellumisesta ja fyysisten kiintopisteiden olemattomuudesta huolimatta. Näin minun piti erityisesti pureutua myös repliikkien logiikkaan, mikä puolestaan toimi oivana testinä kirjoittamani dialogin vedenpitävyydelle. Tähän päälle näyttelijöiden muistettavaksi tuli vielä Kuusamon murre, joka kuitenkin sujui onneksi paljon helpommin kuin oletin.

Oletin myös Lailan olevan jostakin syystä rutinoitunut soutaja. Onneksi pari kuukautta ennen kuvauksia selvisi, ettei näin olekaan. Siispä suuntasimme kuvauspaikalle muuttaman kerran soutuharjoituksiin, joiden aikana harjoittelimme myös dialogia ja tutustuimme lokaatioon. Harri oli hieman hämmentynyt siitä, minkälainen tunnelma verkon-

laskukohtauksessa olisi (hän on myös kova analysoimaan kohtauksia ja sanojen merkityksiä), joten kerroin hänelle mielikuvaksi, millaista verkonlasku oli aikanaan oman isäni kanssa: hiljaista, täsmällistä ja verkon sotkeutuessa hieman jopa passiivis-aggressiivista, mutta sujuessaan auvoisaa ja rauhallista. Tarkoitukseni ei ollut asettaa kohtauksen lopputulokseksi tällaista tunnelmaa, mutta se auttoi Harria saamaan kohtauksesta ja sen harjoittelemisesta kiinni.

Eräänlaisena ulkoisena tutkimustyönä soutuharjoituksen lisäksi tilasimme demokuvauspäivänä kalastajan opastamaan Harria verkonlaskussa ja tutustuttamaan kumpaakin näyttelijää siihen vaadittaviin välineisiin. Tämä toimi myös apuna minulle, kun mietin verkonlaskun kuvaamista. Olin itse käynyt verkoilla viimeksi varhaisteininä, ja hoitanut yleensä soutamisen. Kokemus verkkojenlaskusta oli myös yksi suuri kimmoke siihen, miksi halusin tehdä kyseisen elokuvan – minulla on siitä paljon henkilökohtaisia kokemuksia ja tunteikkaita muistoja.

Näyttelijäni halusivat olla hyvin uskollisia käsikirjoitukselle, vaikka yritin kertoa, että dialogin eläminen ei olisi haitaksi. En koe myöskään onnistuneeni vakuuttamaan heitä siitä, että pystyisin avittamaan dialogin opettelua harjoituksissa, vaan he kokivat käsikirjoitus kädessään olonsa turvallisemmaksi. Tässä kohdassa apuna toimi kuitenkin vesi: käsikirjoitusta kun ei voinut ottaa altaaseen tai järveen mukaan. Lopulta dialogi muovautui heidän suihinsa sopivaksi.

Elokuvan Orchard Road kuvaukset eivät alkaneet suurella menestyksellä – ensimmäisenä kuvauspäivänä satoi niin paljon, ettemme pystyneet kuvaamaan kuin avauskohtauksen. Kaksi muuta kohtausta siirtyi seuraavalle päivälle eikä sää erityisesti hellinyt silloinkaan. Aikataulumme oli todella tiukka ja päivä lapsinäyttelijälle pitkä.

Koska tapasin näyttelijät ja työryhmän vasta matkalla kuvauspaikalle, ensimmäinen haasteeni oli saada luotua jonkinlainen suhde näyttelijöihin. Olin itse todella jännittynyt, joten en tajunnut kuvauspaikalle ajaessamme istua samaan autoon näyttelijöiden kanssa. Ymmärrän nyt, että kaikki mahdollinen aika kannattaa käyttää näyttelijöiden kanssa, vaikka vain rupattelemiseen. Jännittynyt oli myös lapsinäyttelijämme James Hegarty, joka luki jatkuvasti käsikirjoitusta älypuhelimeltaan. Yritin kovasti saada häntä keskittymään hetkeen, pois dialogia tankkaamasta, ja kun alkujännityksen lauettua elokuvanteko alkoi vähitellen käymään kaikessa odottelussaan hänelle tylsäksi, se onnistui.

Merkittävin apu ohjaustyössä oli kuitenkin se, että näyttelijäni olivat todellisuudessaakin isä ja poika. Tämä helpotti kovasti Jamesin jännitystä. Annoin heille ohjeita usein samanaikaisesti, kun huomasin hänen jännittävän keskustelemista kanssani enemmän yksinään. Jossakin vaiheessa James alkoi hieman kiukutella isälleen, ja tässä kohdassa tuntemattoman aikuisen roolistani oli hyötyä: hän ei uskaltanut kiukutella minulle. Kun sitten kuvausten eteneminen ja useat toistot tulivat hänelle tutuksi ja tylsäksi, hän samalla rentoutui. Yritin mahdollisuuksieni mukaan hyödyntää kuvausten aikana hänen kulloistakin olotilaansa – ärsyyntynyttä, jännittynettä, tylsistynyttä – enkä antanut hänelle juurikaan muita kuin pieniä toiminnallisia ohjeita. Repliikit hän muisti rentouduttuaan erinomaisesti. He toimivat näytellessään myös hyvin yhdessä, ja huomasin kuvausten edetessä heidän yhteistyönsä kehittyvän.

James nauroi ja vitsaili etenkin toisena kuvauspäivänä kuvien välissä paljon, mutta iloisen tunnelman saaminen itse elokuvaan tuntui hankalalta. Kuvaajani oli testaamassa elokuvan loppukuvaa jo paikallaan auton etupenkillä, joten pyysin Jamesin testiksi istumaan takapenkille. Kun aloin jutustelemaan hänen kanssaan jostakin muusta kuin kuvauksista, hän alkoi spontaanisti pelleillä omenoiden kanssa, ja vinkkasin kuvaajaa pistämään kameran käyntiin. Saimme hetken taltioitua, ja elokuvan loppukuvassa onkin nähtävissä, kuinka James kuvan alussa kääntää päänsä minua kohti. En usko, että olisimme saaneet samanlaista vapautunutta vaikutelmaa, mikäli olisin yrittänyt ohjata Jamesia suoraan tähän toimintaan.

Jamesin isän, Sean Hegartyn, työskentely oli hyvin luontevaa, vaikka hän ei ollut koskaan aiemmin näytellyt. Hänen stand up -koomikon uransa tekee hänestä kuitenkin ammattiesiintyjän, mikä näkyi rentoutena kuvaustilanteessa. Yritin tukea tämänkaltaista rentoutta käyttäytymällä mahdollisimman normaalisti heille molemmille uudessa ja oudossa tilanteessa siitä huolimatta, että itseäni jännitti työskennellä eri kielellä, tuntemattomien ihmisten kanssa ja kokemattomana ohjaajana. Jouduin myös niputtamaan lennosta paljon kuvia yhteen sääolosuhteiden ja aikataulun vuoksi ja heittämään kuvalistan melkein kokonaan menemään. Tuntui, että käsikirjoitusanalyysi auttoi myös tällaisen äkillisen teknisen seikan toteuttamisessa, sillä sen lisäksi että tiesin mikä kohtauksissa oli tärkeintä, se antoi myös eräänlaisen kannustuksen siihen, että aivoni todellakin pysyivät vaihtoehtoisten toimintatapojen löytämiseen.

Molempien elokuvien ohjaaminen olisi varmasti ollut todella erilaista ilman käsikirjoitusanalyysin tekemistä. Vaikka en osannut itse kuvaustilanteessa juurikaan käyttää sen tarjoamia mielikuvia tai muutella löytämiäni vaihtoehtoja, se antoi työskentelyyn paljon varmuutta. Käsikirjoitusanalyysin ansiosta minulle ei tullut hetkeä, jolloin olisin kadottanut uskoni käsikirjoituksen maailmaan tai jolloin en olisi tiennyt, mihin suuntaan minun täytyisi työlläni pyrkiä.

Kuten sanottua, ei ole yhtä ja oikeaa tapaa analysoida käsikirjoitusta ja luoda siihen henkilökohtaista suhdetta. Kunhan tuomitsemisen, stereotypiat ja ennakkoasenteet jättää sikseen, on utelias ja käyttää mielikuvitustaan, jokainen ohjaaja voi työstää käsikirjoitusta tavallaan. Metodeja on niin monta kuin elokuvantekijöitäkin.

## 5 POHDINTA

En ole elokuvien tai niiden tekemisen suhteen erityisen analyttinen ihminen. Oma tekemistäni on ohjannut lähinnä intuitio, jonka tämän työn myötä ymmärrän juontuvan juuri niistä omakohtaisista kokemuksista, joita käyttää ohjauksessa tietämättään apunaan. Sitähän intuitio tarkoittaa arkielämässäkin – voimakas intuition tunne heijastelee aikaisempia kokemuksia nykyhetkeen, meidän tätä kuitenkin tiedostamatta.

Kuitenkin tietoinen omakohtaisten kokemusten heijasteleminen käsikirjoitukseen voi avata vielä enemmän reittejä kuljettavaksi, sillä ne tarjoavat vaihtoehtoja, joita voi tietoisesti puntaroida tai kokeilla itse kuvaustilanteessa. Tällainen toiminta myös herättelee luovaa ajattelua ja mielikuvitusta. Se kuitenkin vaatii harjoittelua ja kärsivällisyyttä. On paljon helpompaa katsoa taaksepäin, ymmärtää omia valintojaan ja ideoitaan jälkikäteen kirkkaammin kuin käyttää aikaa ennakkosuunnitteluun. Todellinen haaste onkin siis oppia näkemään oma suhteensa tuleviin ohjaustöihin järjestelmällisemmin ja selkeämmin jo aivan työn alkuvaiheessa. On myös totuttava siihen, että kun elokuvan tekee silloisen tietämyksensä puitteissa, myöhemmin huomaa näkevänsä asiat taas uudesta kulmasta. Tätä helpottamaan kannattaa varmaankin tehdä Westonin kuvaamaa ulkoista tutkimusta, ja myöskin valjastaa avukseen muiden ihmisten kokemuksia.

Uskon, että ainakin taustatarinan luomisen ja erilaisten vaihtoehtojen miettiminen on tullut työskentelytapani jäädäkseen. Aion tulevaisuudessa myöskin keskittyä enemmän näyttelijöihin ja heidän taustatarinoihinsa, kokemuksiinsa ja tunteisiinsa tutustumiseen, niin hyvin kuin se on mahdollista. Näin olisi varmasti helpompi toimia kuvaustilanteessa ja jakaa ajatuksia käsikirjoituksesta. Aion myös kokeilla rohkeammin erilaisia vaihtoehtoja, vaikkapa kesken kohtauksen kuvaamisen, ja keksiä mielenkiintoa kirvoittavia ideoita, kuten Kaurismäen lonkkavikainen koira.

## LÄHTEET

### KIRJALLISUUS

- von Bagh, P. 2006. Aki Kaurismäki. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- DeKoven, L. 2006. Changing Direction. Burlington: Elsevier.
- Goodridge, M. 2002. Screencraft: directing. San Francisco: RotoVision SA.
- Howard, D. 2004. How to build a great screenplay. New York: St. Martin's Griffin.
- Kingdon, T. 2004. Total Directing. Los Angeles: Silman-James Press.
- Sherman, E. 1976. Directing the film. Los Angeles: Acrobat books.
- Tarkovski, A. 1989. Vangittu aika. Jyväskylä. Gummerus Kirjapaino Oy.
- Trottier, D. 2010. The screenwriter's bible. Beverly Hills: Silman-James Press.
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

### INTERNET-LÄHTEET

- Boone, C. 2012. Wes Anderson Describes How He Avoids Writing Themes on 'The Treatment'. Luettu 25.4. <http://nofilmschool.com/2012/07/wes-anderson-avoids-writing-themes>
- Britt, D. 2015. How to find a theme. Katsottu 25.4 <https://www.youtube.com/watch?v=rIuKNVny9cM>



# LIITTEET

## Liite 1. Elokuvan Orchard Road käsikirjoitus, Leevi Ikonen 2014

1 INT. CAR, COUNTRYROADS OF BELFAST - DAY

Music playing. Steady humming of a car. Wind whistles through the window.

FROM THE WINDOW: Idyllic Northern Irish landscape. Big hills on the background.

Child's hands fidgeting with a pair of bright scissors. There's a sticker on them that says "AMY".

Nine year old ALEX is gazing through the window in the back seat.

ROY (O.S.)

The air con's proper bolloxed. It uses the same switch as the lights. So you have the choice of listening to it banging like a jackhammer or pissin' in the dark.

GEORGE (O.S.)

Yeah, little things.

ROY (O.S.)

It's worse in the Republic I hear.

A man in his mid forties, GEORGE drives the car wearing a torn out Man Utd- jacket. He looks like he's in need of a shave.

ROY (33) sits on the passengers seat.

Roy and Alex are wearing old jackets with pieces of green and brown fabric sewed on them, to make them look like ghillie suits.

Roy has binoculars hanging from his neck.

GEORGE

So Alex... A big day huh?

ALEX

Yep.

GEORGE

Excited?

ALEX

Mm...

(thinks for a second)

Yep!

(pause)

(LISÄÄ)

(JATKUU)

JATKUU:

2.

ALEX (jatkuu)  
My mate Ricky got to see Old  
Trafford on his birthday!

George and Roy exchange a look.

The song ends and a female radio persona starts speaking,  
Roy turns the volume up. Alex keeps fidgeting with the  
scissors.

THE RADIO  
That was [name of the artist]. More  
Ulster Friday to come after these  
news reports. Queen Elizabeth has  
stated that Britain's supply of  
apples is at an all time low.

2 EXT. COUNTRYROADS OF BELFAST - DAY

The car stops on the side of the road. There's a large open  
space behind them.

Roy and Alex get out.

Alex observes his surroundings. He has a back bag on. Roy  
also has his sports bag with him.

Roy spots something in the distance. He takes a jacket from  
the bag and starts walking away from the car.

George notices this. George waves his hands signaling Alex  
to come closer.

GEORGE  
Alex!

Alex comes to the window.

GEORGE  
Promise me a thing would ya?

Be careful out there, eh? Things  
might get really sticky.

He nods and punches Alex on the arm playfully.

In the background Roy throws the jacket on a sign. It's too  
far away for us to read.

Roy slogs back to the car.

Roy pulls out his wallet. No bills, only couple of coins.

(JATKUU)

JATKUU:

3.

GEORGE  
(lowers his voice)  
No worries mate, this one's on me.

George smiles. Roy puts the bill back in his pocket and shakes George's hand.

George makes a U-turn and drives off. We can hear him yelling from the car.

GEORGE (O.S.)  
Happy birthday Alex!

Roy takes the gardening scissors from the bag and throws them on his shoulder from a strap he's tied on them.

ROY  
Are you ready son?

Alex nods unsure.

3 EXT. A DITCH, COUNTRYSIDES OF BELFAST - DAY

We see an apple orchard in a field through binoculars.

Roy and Alex are lying on their stomachs behind a bush. Alex passes the binoculars to Roy, who starts looking at the tree as well.

Roy scans the surroundings in a serious manner.

ROY  
Georgie told he'd seen some  
government spy's guarding it, so  
we'd better be on our toes.

Alex looks confused. He takes the binoculars and checks the tree again.

ALEX  
Bu- but it's just an apple tree.

ROY  
Just an apple tree?! Laddy... Let  
me tell you. This ain't your  
everyday tree. This is The Royal  
Apple Tree. It's the best in  
Belfast. Maybe in the whole of  
Ireland. And that pretty much makes  
it the best in the world.

Roy looks up.

(JATKUU)

JATKUU:

4.

ROY (CONT'D)  
You've seen the planes circling  
around?

Alex looks unsure.

Roy checks his surroundings if anyone is listening.

ROY  
(whispers)  
KGB... The Russians.

Roy looks around like he's heard something.

ROY  
All right. Zero hour. Wait for my  
signal.

Roy takes a cycling helmet with shrubbery on it from his  
sports bag and puts it on Alex's head.

ROY  
Good luck son!

4 EXT. A FIELD, COYNTROLSIDES OF BELFAST - DAY

Roy takes off.

He crouches through the terrain like a commando.

He stops from time to time and points his scissors like a  
gun to the woods and then continues again.

Alex observes from the ditch.

Finally Roy stops behind a rock and gives Alex the signal.

Alex starts running as fast as he can, crouching the same  
routes as Roy.

The sounds of birds and wind quieten. All we can hear is  
Alex's violent heartbeat and his heavy breathing.

Alex advances through the terrain like a soldier in Normandy.

Thick mist starts to raise from the field. Alex storms  
through it.

We can see Alex's POV eying possible hideouts of government  
snipers.

As Alex is about to reach Roy, Roy shoots off again. Alex  
tries to keep up.

(JATKUU)

JATKUU:

5.

The cycling helmet drops from Alex's head. He runs couple of meters and looks back in shock. He freezes for a second.

Alex dives next to the helmet like a baseball player, puts it back on and sprints again.

A bee flies past him, making the whistling sound of a bullet.

At the peak of excitement, we see the two stumble on the field comically from further away.

They reach the fence to the orchard.

5 EXT. UNDER THE TREE, COUNTRYSIDES OF BELFAST - DAY

ROY and ALEX move trough the orchard, still breathing heavily.

Roy stops in front of one of the trees. He moves in closer. Alex follows.

Sound of thunder, this time more loudly. Alex crouches.

Roy offers him a hand and raises him up.

Alex reaches towards a shiny golden colored apple, with the scissors in his hand. His hands are visibly shaking.

SNAP! He cuts the apple off the branch and takes a big bite.

ROY

That's class right?

Alex nods and takes another bite.

The birds start singing again and the wind returns.

Roy sits down, taking a deep relaxed breath.

Alex sits beside him.

ALEX

Dad?

ROY

Yep?

ALEX

(a bit sceptical)

How come nobody else knows about this?

(JATKUU)

JATKUU:

6.

ROY  
Simple! If every John, Dick and  
Harry knew it, there'd be no apples  
left!

Alex takes another bite of his apple.

6 EXT. COUNTRYSIDES OF BELFAST - DAY

Roy and Alex walk back from the field. Roy's sports bag and Alex's back bag are full of apples.

Roy has taken his ghillie suit off. Alex still has his on.

George is waiting in the car in the same place where he left them.

Alex sees George and sprints towards the car. Roy keeps walking in a steady pace.

ALEX (O.S.)  
Georgie! You'll never believe what  
happened! We almost got caught by  
the GKB spy officers! They were all  
over the place!

Sound of the door slamming. Alex's voice can still be  
distantly heard, but we can't make out the words.

Roy takes his jacket from the sign we saw earlier, as he  
strolls past it.

The sign says: "COMMUNITY GARDENS, FREE APPLES".

Roy puts the jacket on and walks out of the picture.

7 INT. CAR - DAY

George is smiling on the drivers seat. Alex is in the back.

ALEX  
We left nothin'! The Queen's gonna  
go bonkers!

Roy enters the car into the front seat.

George turns the engine on. The exact same radio commentary  
turns on as before.

(JATKUU)

JATKUU:

7.

THE RADIO

That was [same artist]. More Ulster  
Friday to come after these news  
reports...

George quickly takes out a cassette and switches it the  
other way around.

A song starts playing.

Both George and Roy look at Alex.

He's playing with his apples. He investigates them  
thoroughly one by one, not concentrating on the radio at  
all.

Alex looks back at them, smiles and continues investigating  
Roy looks at George and smiles.

They drive off.

[END CREDITS ROLL, SONG FROM 'THE RADIO' KEEPS PLAYING]

The radio host comes back on.

THE RADIO

We interrupt the program for a news  
bulletin! The MI6 reports that a  
large heist from the British  
Government has taken place in  
County Armagh just a moment ago.  
The loot is reportedly almost  
twenty kilos of Royal Apples. The  
country is in shock and waiting for  
further information.

The song continues until the end of the credits.



## Liite 2. Elokuvan Pintaan käsikirjoitus.

## 1. EXT. JÄRVI, VENE - AAMU

LIINA (78) istuu soutuveneeseen keskellä ja soutaa. NIILO (79) istuu veneen perässä. Niilo nojailee kävelykeppiinsä, katselee maisemia.

NIILO  
Elä Liina ihan sinne asti, pyssäytä  
tähän niemen kohalle.

Liina pysäyttää aivot huopaamaan. Hitaasti hän alkaa kääntämään venettä ympäri.

Niilo nostaa melaa veneen pohjalta.

NIILO  
Tarviikko nä apua?

LIINA  
Kyllä se minä saan.

Niilo laskee melan ja kävelykepin veneen pohjalle, vetää punaisen lihalaatikon lähemmäksi. Laatikossa on verkot ja verkkomerkit. Niilo nostaa yhden verkoista ja alkaa laskea sitä puikkarista veteen. Liina soutaa rauhallisesti.

NIILO  
Mukava aamu olla verkoilla.

Liina katsoo muualle, Niilo katsoo Liinaa.

NIILO  
No, mikä nyt on?

Verkkoon on ilmestynyt sotku.

NIILO  
Oho, mitens tämä nyt täällälailla.

Liina jatkaa soutamista.

NIILO  
Liina, pyssäytä.

LIINA  
No mitä nyt.

Liina huopaa, vene pysähtyy.

NIILO  
Outappa nyt.



CONTINUED:

2.

LIINA  
Nosta se silimä siitä puikkarista.

Niilo vetää verkkoa ylös.

NIILO  
Huopaappa vähän taaksepäin.

Liina huopaa verkonpuoleisella airolla nopeasti ja voimakkaasti, Niilo huojuu.

NIILO  
Elä niin rajusti, miten tämä nyt on.

LIINA  
Etkö näje, siinä on se eräs silimä jäänyt puikkariin.

Niilo jatkaa setvimistä, nostaa verkkoa vedestä ja näkee kuinka sotku jatkuu pidemmälle. Niilo nousee seisomaan.

LIINA  
Elä huntalo nouse.

Puikkari irtoaa ja tippuu veteen kellumaan.

NIILO  
Piru

LIINA  
Noniin.

Liina kumartuu laidan yli kurottamaan kohti puikkaria. Samassa Niilon polvet pettävät, ja koko painon ollessa veneen samalla laidalla he tipahtavat veneestä.

Vene hörppää hieman vettä, mutta jää oikein päin kellumaan.

## 2. EXT. JÄRVI, VEDEN VARASSA - AAMU

Pelastusliivit nostavat Niilon ja Liinan pintaan. He pärskivät ja haukkovat henkeään. Niilo on selin Liinaan ja kääntelee päätään.

NIILO  
Liina, Liina!

Liina pyyhkii hiukset kasvoiltaan, vetää henkeä.

(CONTINUED)

CONTINUED:

3.

LIINA

Apua! Apua! Apua!

NIILO

Apua! Apua!

Järvi kaikuu, muuten on hiljaista.

Liina hengittää raskaasti.

NIILO

Apua!

Huuto jää kaikumaan, Liina kääntyy kohti venettä, joka liukuu hitaasti poispäin.

Veneen keskiosa on lähempänä Niiloa, joka tarttuu veneeseen.

Liina pyrkii lähemmäksi venettä, mutta kurottaessaan ei ylety veneeseen kunnolla, hänen liikkeensä pysähtyy.

Niilo, joka yrittää kammata itseään veneeseen, huomaa myös liikkeensä pysähtyvän.

Molempien jalat ovat tarttuneet verkkoon.

LIINA

Minoon jäänyt kiinni!

Niilo lopettaa yrityksensä ja katsoo Liinaa, joka pyristelee itseään verkosta.

NIILO

Älä liiku!

Hän päästää irti veneestä ja kauhoo itsensä Liinan luokse. Liinan sormet lipeävät veneestä ja hän työntää veneelle vauhtia.

Vene liukuu poispäin.

3. EXT. JÄRVI, VEDEN VARASSA - AAMU

Vene on paljon kauempana Liinasta ja Niilosta kuin aiemmin.

Liina katsoo venettä.

LIINA

Pitikö sinun päästää siitä irti!

Niilo päästää irti Liinasta ja katselee ympärilleen.

(CONTINUED)

CONTINUED:

4.

NIILO

Sinähän sen tuonne työnnit!

LIINA

Miten me nyt täältä päästään.

NIILO

Tullee varmasti joku tuonne rannalle.

LIINA

Eikait täällä kettään tähän aikaan liiku!

NIILO

Kyllä sinne joku lomalainen saattasi tulla. Apua! Apua!

Liina yrittää uida kohti venettä. Merkkipoiju nytkähtelee.

LIINA

Ei olisi pitänyt lähtää.

NIILO

Eihän tätä tiennyt että tässä näin kävisi.

LIINA

Pitikö sinulla alakaa sen puikkarin kanssa, olisit kuunnellut että jäi se silmä siihen!

NIILO

Sinä niin rajusti huopasit, sillä tässä järvessä ollaan!

LIINA

Minen olisi tänne järvelle lainkaan halunnut.

NIILO

No mikset sanonut?

LIINA

Sinet huomaisi silti.

Liina ja Niilo hengittävät raskaasti.

LIINA

Tämä on ihan sama juttu kun sillon kun lähdettiin sinne Törmästen mökille. Kamala sählinki tulee aina kaikesta.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

NIILO

Sinet olisi sinnekkään halunnut  
lähtää? Oliko ne muutkin  
lomareissut sitten ihan kamalia?  
(tauko)  
Oonko minä sinnuu vasten tahtoa  
tansseissakin kulettanut?

LIINA

Joka kerta kun johonkin lähetään  
niin minulle jää kaikki työt!

Törmäsillemme kun menttiin niin jo  
istui herra autossa kun piti vielä  
kaikki tavarat ottaa matkaan ja  
auto pakata.

NIILO

No mikset sanonut mittään?

LIINA

Nokun sinet kuuntele, etkä huomaa  
mittään. Aina on kädet täynnä työtä  
eikä apua näy ei kuulu.

NIILO

Jaa, kukahan se sinnuu on aina  
kuskannut ympäri kyliä, eipä oo  
kiitoksia kuulunut. Ja aina oon  
sinun kanssa talkoillut millon  
mitäkin.

LIINA

Sinut kun näkisi joskus yksinään  
talloutta hoitamassa!

NIILO

Vaan etpä taida nähdä.

Niilo nyyhkäisee, Liina kääntyy pois. Molemmat hytisevät  
kylmästä. Molempien poskilla valuvat kyyneleet.

#### 4. EXT. JÄRVI, VEDEN VARASSA - AAMU

Niilo ja Liina kelluvat hiljaa hieman erillään. Vene on  
kaukana.

Molempien huulet ovat siniset ja värisevät, kasvot kalpeat.  
Liina kääntyy Niilon puoleen, Niilo haluaa Liinaa.

(CONTINUED)

CONTINUED:

6.

LIINA  
(hiljaa)  
Anteeksi Niilo.

NIILO  
Elä Liina huoli.

LIINA  
Anteeksi kun minen sanonut mittään.

NIILO  
Elä Liina pyydä, minä luppaan olla  
tästä lähin parempi.

Liinan itkun seasta tulee nauruntyrskähdys.

Niilo haukottelee, Liinan silmät painuvat kiinni.

LIINA  
Mukavan lämmin tämä järvi.

NIILO  
Mm

LIINA  
Kyllä minä sinun kanssa tykkäsin  
tansseissa käyä.  
(tauko)  
Vaikka sinnuu sai aina raahata kun  
pässinnulikkaa.

NIILO  
Sinä se olit aluksi kyllä semmonen  
kapulakinttu että ei varmasti  
toista.

Niilo ja Liina hymyilevät, molempien silmät ovat kiinni.

Järvellä on hiljaista.

Liina ottaa Niiloa kädestä kiinni.